

6. Auf die Tonerzeugung übt (neben der zeitbedingt-individuellen Spieltechnik) auch der Streichbogen (Abb. 3) einen bestimmenden Einfluß aus. Während des 18. Jahrhunderts waren noch Gambenbogen im Gebrauch (der 3. Bogen der Abb. von links), ferner Rundbogen, von dem die Wiedergabe (der 2. und 4. der Abb. von links) eine bisher nicht nachgewiesene Spätform, mit Frosch und modernem, steil ansteigendem Bogenkopf, zeigt (die Form ist auch ikonographisch belegt). Neben den bekannten Modellen, wie von Cramer und Viotti, die zum Tourte-Bogen überleiten, verwendete das 18. Jahrhundert auch Flachbogen mit der noch primitiven Steckvorrichtung (der 1. Bogen der Abb.).

Diese Eingriffe und Änderungen an der Geige — dazu noch Fütterung und Ausschaben (die Verringerung der Decken- und Bogenstärke) — erweitern wohl deren Tonvolumen, gehen aber auf Kosten der ursprünglichen intimeren Klangqualität; auch der modernisierte Streichbogen trägt dazu bei, daß die zarten, feinen Nuancen nicht mehr ansprechen; der Ton wird vergrößert, aber vergrößert. Eine klanggetreue Wiedergabe historischer Musik kann daher durch ein modernisiertes Streichinstrument nicht vermittelt werden.

Der seit etwa zwei Dezennien mitunter angewendete Terminus *Kurzhalsgeige* für alte Instrumente ist nicht nur unhistorisch, sondern auch irreführend, da er eine Äußerlichkeit hervorhebt und die das Wesentliche, den Klang, bestimmenden Teile unberücksichtigt läßt. Außerdem gibt es bereits seit ca. 1750 Violinen, deren Hals das heute übliche Normalmaß, 135 mm, aufweist. Die Bezeichnung *Kurzhalsgeige* ist daher abzulehnen und durch *Originalinstrument der Zeit* zu ersetzen.

Zum Abschluß folgen Tonbandaufnahmen einer im Originalzustand erhaltenen Geige von Joseph Knitl, Mittenwald 1776 (gespielt von Frl. Ruth Blume): 1. mit dünnen Saiten und einem Stimmstock von 4 mm; 2. mit einem Stimmstock von 7 mm; 3. mit stärkeren Saiten; 4. mit Stahlseiten (1.—3. mit Rundbogen, 4. mit modernem Bogen). Die Aufnahmen demonstrieren die stufenweise Verstärkung des Tonvolumens mit gleichzeitiger Änderung der Klangfarbe. Die Divergenz zwischen 1. und 4. ist so stark, daß die Identität des Instrumentes kaum zu erkennen ist.

WALTHER SIEGMUND-SCHULTZE / HALLE A. S.

Wort und Ton bei Robert Schumann

Auf einem musikwissenschaftlichen Kongreß im Schumann-Jahr 1956 darf an diesem Meister nicht ganz vorübergegangen werden; mein Beitrag kann das (im übrigen schon öfters berührte) Thema nur kurz zu beleuchten versuchen.

Bei Schumann liegt ein besonders glücklicher Fall der Wort-Ton-Beziehung vor. Die Neigung zur Volkstümlichkeit, die Liebe zum Volkslied, schon der frühen Romantik eigentümlich, wirkt bei ihm unvermindert fort. Das enge Verhältnis zur Muttersprache, seit Anfang des Jahrhunderts neu erworben, die allgemeine starke Poetisierung der Musik, das Streben nach Wechselbeziehung und Vereinigung der Künste veranlassen sorgfältigste Textauswahl, vor allem in der Lyrik. Schumann, anfangs nicht weniger zur Dichtung als zur Tonkunst neigend, fühlt sich auch späterhin eng mit der Poesie verbunden, fühlt sich als „Sänger“ mehr denn als Komponist. Herkommen, Lebensstationen, Zeitverhältnisse veranlassen ihn, das Nationale, das Eigene, Starke des deutschen Liedes zu erkennen. „Das ausländische Gesänge aus dem Felde zu schlagen und die Liebe des Volkes zur wahren, d. h. zu der Musik, die nationale, tiefe und klare Empfindungen kunstgemäß ausspricht, wiederum zu beleben, bedarf es vor allem der Pflege und Schätzung unseres guten deutschen Liedes.“

Von Anfang an ist die Instrumentalmusik, mit der Schumann beginnt, weitgehend literarisch-poetisch bestimmt. Überschriften. Textunterlegungen, Liedzitate bezeugen engste Be-

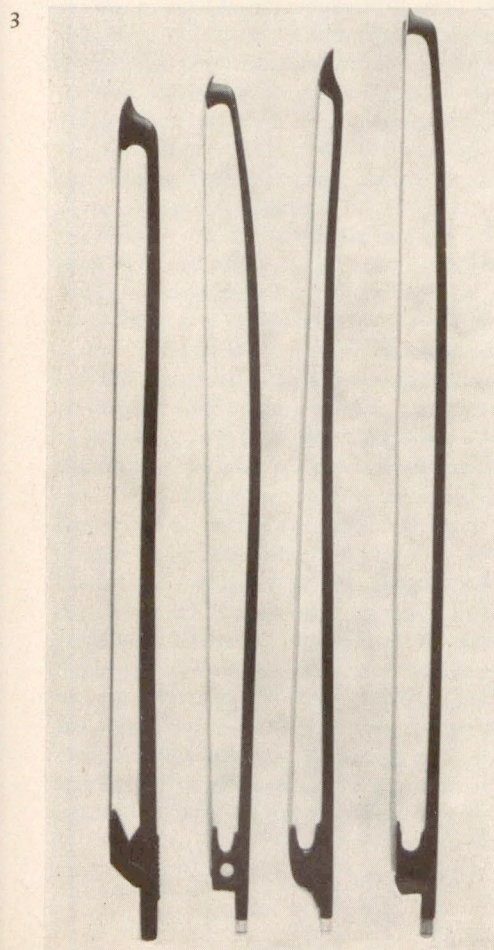
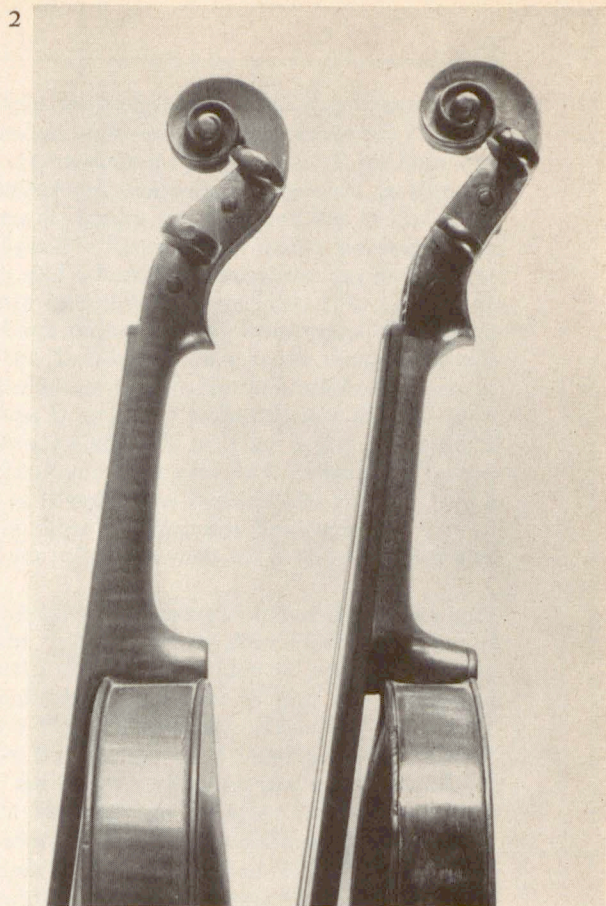
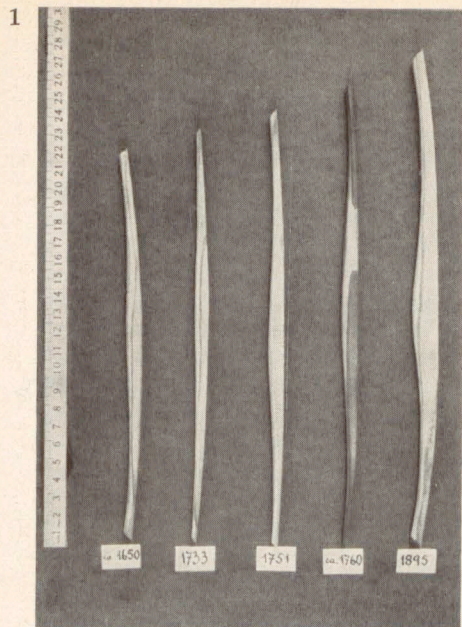


Abb. 1: Baßbalken (Modelle, s. Anm. 4)

Abb. 2: Geige von ca. 1740 mit originalem Hals und Griffbrett (links); modernisiertes Instrument (rechts)

Abb. 3: Streichbogen des 18. Jahrhunderts; 1. mit Steckvorrichtung, 2. u. 4. Rundbogen mit Frosch, 3. Gambenbogen

ziehungen zum vokalen Genre. Bis zuletzt bleibt der Sinngehalt dichterisch-programmatischer Äußerungen maßgebend, und zwar in steigendem Maße der einfachen, kindlichen Wirklichkeit zugewandt, was Schumann später gern als Schwäche ausgelegt wurde. Diese Eigenarten bewirken ein ideales Zusammengehen poetischer und musikalischer Elemente in allen von Schumann gepflegten Gattungen, insbesondere die Einheit von Wort und Ton in Lied, Chorwerk und Oper, wie sie kaum ein anderer deutscher Komponist in solcher Konsequenz und Ungezwungenheit aufweist. Nicht unwichtig sind Schumanns Aussprüche hierüber, die bezeichnenderweise sämtlich vor seinem eigenen Liederfrühling vom Jahre 1840 liegen: „Ein Kranz von Melodien um ein wahres Dichterhaupt schlingen — nichts Schöneres!“ Zu Marschner-Kompositionen orientalischer Texte: „Die Gedichte wie aus einem morgenländischen Quell über Ananasfrüchte hinfließend, und der Sänger fing die Flut in köstlichen Schalen auf! Erlabe sich jeder an solcher Musik, an solchem Doppelleben in Sprache und Musik!“ Oder, am schönsten: „Das Gedicht soll dem Sänger wie eine Braut im Arme liegen, frei, glücklich und ganz. Dann klingt's wie aus himmlischer Ferne. Sind aber noch formelle Rücksichten zu nehmen oder fehlt es gar an Sympathie, so kommt nichts Beglückendes zu Stand, was es doch sein soll.“ Ich glaube, daß man hier, wie immer bei Schumann, jedes einzelne Wort auf die Waagschale legen kann, daß kein Ausdruck zufällig gewählt ist. Jedenfalls finden diese Worte in den Tönen vollste Bestätigung.

Schumanns Vokalmelodik zielt auf eine möglichst vollkommene Übereinstimmung der musikalischen Gestalt mit der dichterischen Absicht, wobei er sich auf diesem Gebiete (anders als bei der reinen Instrumentalmusik) nicht allzuviel Kopfschmerzen über die semantischen Möglichkeiten der Musik macht. Eine Schumannsche Melodie besteht in einer äußerst plastisch geschauten, stimmungsgeladenen melodischen Phrase drängenden, fragenden, sehnsüchtig-aktiven Ausdrucks; sie scheint (ähnlich wie bei Wagner, aber ohne dessen gestische Dynamik) vollkommen mit dem Worte verschmolzen, das sie trägt. Hier sei nur an die *Mondnacht* erinnert: in der Einheit der oft bewunderten Schönheit und formalen Ausgewogenheit der melodischen Phrase mit dem eigenartig zart schwebenden und doch volltönenden Klaviersatz, der in so sanfter Kühnheit in der Höhe beginnt und in so schlichten Heimatklängen wieder hinableitet, ist die Stimmung und die Symbolik dieser lyrischen Szene „glücklich und ganz“ getroffen; deklamatorische Schwierigkeiten, bei großen Melodikern (und gerade Gesangs-Melodikern) nicht selten und gern in Kauf genommen, erscheinen bei solcher Wort-Ton-Verschmelzung von vornherein ausgeschlossen. Nicht weniger als Mozart und H. Wolf legt Schumann, im Gegensatz zu vielen bedeutenden Lied-Komponisten, größten Wert auf gute Verse, auf ihre adäquate musikalische Interpretation durch den „Sänger“ (mit dem er sich als Komponist eins fühlt). Es ist wirklich „beglückend“ („was es doch sein soll“, sagt Schumann), wie er im genannten Lied alle Sinngehalte, Worte, Wörter und Verseigentümlichkeiten Musik werden und sie doch als solche bestehen läßt: das auf einem Tone schwebende, abwartende „Es war, als hätte!“ vom Klavier so zart vorausgedeutet und getragen, der sich weiterspannende Bogen mit der herrlich (sowohl melodisch wie harmonisch) differenzierten Entsprechung (und Gegensätzlichkeit) von „Himmel“ und „Erde“, das zart aufblickende Gedankenbild des „stillen Kusses“; wahrhaftig: ein „Doppelleben in Sprache und Musik“! Und die dreimalige Wiederholung der Phrase samt Abgesang kann, der so plastischen Vieldeutigkeit der Musik zufolge, vollendeten Einheitsablauf mit stets neuer Sinngebung verbinden, das Geheimnis des Strophenliedes, auch der echten Volkweise. Ein Blick auf Brahms' stimmungsmäßig verwandte *Mainacht, Wann der silberne Mond* (Hölty) bemerkt vielleicht eine Steigerung des romantischen Volkstons, überhaupt des vokalen Elements (so betrachtet, haftet Schumanns Musik ständig ein instrumentaler Zug an). Aber der stimmungsmäßige Kontakt ist nicht mehr in gleichem Maße vorhanden; auch Verstöße gegen die Deklamation sind nicht selten. Übrigens ist der sehr bewußt genutzte innige Volkston des Brahms'schen Liedes bei

Schumann schon stark vorgebildet; viele Meisterlieder gerade Schumanns schöpfen aus dem Volkslied ihre Wort-Ton-Einheit, so *O Sonnenschein, Frühlingsfahrt, Wenn ich früh in den Garten geh'*. In diesem Zusammenhang sei auf die vielen poetisch zu deutenden Hauptmotive der Instrumentalwerke hingewiesen, die oft vom Volksliedmäßigen und Deklamatorischen bestimmt sind (so schon der Beginn der B-Dur-Sinfonie mit der Wortunterlegung: „*Im Tale geht der Frühling auf!*“). Idealste Verbindung dieses Volkstons mit echter Poesie weisen die weitschwingenden Bögen der Eichendorff-Lieder und, in prägnanter Kürze, die Heine-Lieder auf. Stellen aus *Paradies und Peri (Im Waldesgrün, am stillen See, Schlummerchor)* und aus den *Faust-Szenen* ergänzen in größerem Rahmen dieses Bild. Es kann dabei nicht unbemerkt bleiben, daß Schumanns Melodik nicht nur eine großartige innere Geschlossenheit aufweist, sondern daß ihr auch im einzelnen eine konkrete Symbolik inneohnt, bei bestimmten poetischen Sinngehalten und sogar Wörtern jeweils die gleichen melodischen Gesten und Phrasen wiederkehren, was natürlich wiederum auch zwischen Vokal- und Instrumentalmusik Verbindungen schafft. Dabei sind zentrale und besonders geliebte Schumann-Wörter gerade „*still*“, „*Traum*“, „*Wald*“, deren Intonation und Stimmung ein für allemal festgelegt erscheinen.

Im Anschluß daran noch einige grundsätzliche Bemerkungen zum Wort-Ton-Problem: Das Verhältnis von Vokal- und Instrumentalmusik bei den einzelnen Komponisten ist für unser Problem nicht ohne Bedeutung. Es gibt wenige Meister, die zu beiden Gebieten das gleiche Verhältnis hatten; dazu gehört, neben Mozart, zweifellos hauptsächlich Schumann, trotz seines späten Vokal-Debuts und deutlicher Vorliebe für sein Instrument, das Klavier. Um so bemerkenswerter ist die ideale Schumannsche Deklamation, die keiner Schulmeisterei, sondern echtem poetischen Empfinden entspringt. Doch fragen wir in Zusammenhang damit: wie steht es überhaupt mit der instrumentalen Gesanglichkeit, der Kantabilität bei Schumann und anderswo? Denken wir an die zweiten (zuweilen auch ersten) Themen des Sonatensatzes bei Christian Bach, bei Mozart. Zweifellos ziehen sie nicht aus einer (gedachten) Wort-Ton-Beziehung ihre Kräfte, sondern aus einem echten Musikantentum, aus einer tiefen Vermenschlichung und einem ursprünglichen Verhältnis zum musikalischen Volksempfinden, das sich, ohne Rücksicht auf das Wort, rein instrumental ebenso wie vokal ausleben kann. Daraus fließt die unbändige melodische Kraft eines Tschaikowski und Dvořák, während Schumanns nicht geringeres Musikantentum ständig durch ein poetisches Korrelat zugleich beflügelt wie beschränkt wird. Das Kantable an sich, weder an einen bestimmten Text noch an ein bestimmtes Instrument gebunden, spielt also, wie bei den meisten Großen der Musik, bei Schumann eine bedeutende Rolle im Sinne des Menschlichen.

Und weiter: der wortgebundene Gesang ist, im Verhältnis zum bloßen Text, Konkretisierung und Distanzierung zugleich, „*köstliche Schale*“, aber auch ganz neues Leben; der Vers wird — handelt es sich nicht um bloßes Deklamieren — zerstört und neu gebunden. Besonders wichtig erscheint dabei das Verhältnis des Gesangs zur Begleitung. Bei den verschiedenen Fassungen der jeweiligen musikalischen Gestalt in Singstimme und Klavier geht es ja nicht lediglich um klanggerechte Variationen oder um eine notwendige Rollenverteilung, sondern um ein höchst poetisches Widerspiel, Kommentieren und Weiterführen. Natürlich sind die berühmten langen Nachspiele bei Schumann nicht nur Ausdruck seiner Liebe zum Instrument, sondern Ausdruck eines „*Unaussprechlichen*“, das nur einem wortlosen Klangträger anvertraut werden kann. So strebt Schumann, ähnlich wie der Beethoven des *Fidelio* in großen *Leonore*-Ouvertüren, aus der Wortbindung wieder hinaus in das scheinbar ungebundene, vieldeutige Reich der „*absoluten*“ (freilich immer noch von einem Klangträger abhängigen) Töne, die dennoch stets von einer poetischen Idee her, ja vom Worte aus bestimmt und deutbar sind.

Auf jeden Fall erscheint der musikalisch-poetische Ausgleich in Schumanns Vokalmusik, welche die Geschlossenheit der Melodik, vom Volkston berührt, beibehält und ihr einen weitausschwingenden und doch in sich gekehrten Ausdruck verleiht, dem Worte und Sinngehalt bis ins Einzelste folgt, als bedeutsamer, an beste Tradition anknüpfender und in die Zukunft weisender Typ echter Wort-Ton-Beziehung.

JOSEF SMITS VAN WAESBERGHE / AMSTERDAM

Matthaei Herbeni Traiectensis „De Natura Cantus ac Miraculis vocis“ (1496)

Mathieu Herben (1451–1538) — nach Erasmus einer der gelehrtesten niederländischen Humanisten — schrieb in humanistischem Latein eine Anzahl von historischen, theologischen, grammatischen und hagiographischen Werken, sowie auch *De natura cantus ac miraculis vocis*.

Von diesem letzten Werk — überliefert in nur einer Hs., nämlich Clm. 10 277 — wurde 1725 nur der Dedicatiobrief an Johann von Dalberg, Bischof von Worms, von J. G. Schelhorn publiziert. Infolgedessen begegnet bis 1900 der Name von Herbenus in Musiklexica und Büchern über Musikgeschichte. Da ich nun die Herausgabe von *De natura cantus* betreut habe, möchte ich hier aus diesem Werke einige Angaben, die für die Musikgeschichte wichtig sind, hervorheben.

1. Herbenus ist nicht, wie man angenommen hat, in Maastricht geboren, sondern im wal-lonischen Belgien; er wohnte jedoch von ca. 1480 bis 1538 in Maastricht und kann infolgedessen „*Maastrichtenaar*“ genannt werden.

2. Die Hs. Clm. 10 277 enthält wohl nicht, wie man meinte, das Autograph von Herbenus, sondern das offizielle Exemplar, das Herbenus dem Bischof von Worms angeboten hat, nachdem es höchstwahrscheinlich von Herbenus selbst korrigiert und mit Lese- und Phrasierungsstrichen versehen worden war.

3. Herbenus zählt etwa vierzig Musiktheoretiker auf. Johannes Tinctoris nennt er „*nullo praedictorum inferius*“¹.

4. In diesem 1496 beendeten Werk in drei Bänden (die ursprüngliche Anlage plante sieben Bücher, wovon er den Inhalt mitteilt) nimmt Herbenus mit polemischen Äußerungen Stellung gegen die Kontrapunktik seiner Zeit. Er ist überzeugter Anhänger des deutschen Odenstils, der homophonen italienischen Volkslieder und verteidigt die homophone Schreibweise in der Kirchenmusik.

5. Seine wichtigsten Argumente gegen die Kontrapunktik seiner Zeit sind begründet in dem undeutlichen musikalischen Eindruck, den die gekünstelte, in schnellen Semiminimen

¹ „*Quippe hi et ex antiquissimis et recentioribus Musicis, musicaeque disciplinae scriptoribus commemorantur: Tubal cayn qui comprehensam artem primus ex malleorum sonitu duabus columnis, futurum diluvium veritus, insculpsit; David Rex, Pythagoras, Socrates, Theodorus cyrenaicus quem Plato audivit, Dionysius tibicen, Philolaus Pythagoricus, Architas tarentius, Plato, Theophrastus eresius, Xenocrates calcedonius, Archelaus Socratis praeceptor, Demosthenes, Ptolemaeus, Aristoxenus, Nicomachus, Albinus, Aristoteles, Plutarchus, Calcidius, Macrobius, Augustinus, Ambrosius, Gregorius, Basilius, Hilarius pictaviensis, Boethius, Cassiodorus, Isidorus, Rabanus, Guido Aretinus, Odo abbas cluniacensis, Notgerus, Franco, Stephanus — hi tres fuere episcopi leodienses — Radbodus antistes traiectensis, Berno abbas augiensis, Hermannus contractus, Helpericus, Wilhelmus abbas hirsauensis, Ioannes anglicus, Ioannes de muris. Conradus qui et peregrinus monachus, Conradus de Sabernia, Prodoximus atque Marchetus de Padua, Petrus de Abbano. Sextus Molvius de podio, Philippus de Vitriaco, Lambertus de Legia, Georgius Anselmus parmensis, Remigius abbas, Ioannes Tinctoris nullo praedictorum inferior, Franchinus Gafurus laudensis, Nicolaus Burtius parmensis.*“